



SZABÓ FERENC JÁNOS

Milyen is valójában a „könnyed operett-stílus”?

Lehár Ferenc *Hercegisasszony* című operettjének operaházi bemutatója előtt két nappal a Pester Lloyd A [Magyar] Királyi Operaház összeomlása (Der Zusammenbruch des königlichen Opernhauses) címmel a címdalalon közölte Hubay Jenő felháborodott hangvételű írását. A napilap szerkesztősége lábjegyzetben mosta kezeit, mentegetőzéseként a vélemény-nyilvánítás szabadságát hozta fel, hozzátéve, hogy az Operaháznak a cikkben javasolt bérbeadásával nem ért egyet. Írásában Hubay az Operaház jóformán minden részlegére panaszt tett, a repertoártól a művészszemélyzeten át egészen az igazgatóig, Mészáros Imréig. Cikkének aktualitását a tervezett operettbemutató adta. Hubay szerint Mészáros elsősorban eredményeket akart felmutatni, növelni akarta a bevételeket, s ezért bármire képes volt. Növelte a helyárat, de ennek következtében kiürült a ház. Mi a megoldás?

Köszönettel tartozom Bozó Péter zenetörténésznek és Szakács Ildikó énekművésznek a kutatás során nyújtott segítségéért, valamint dr. Bajnai Klára lemezgyűjtőnek: az ő gyűjteményében található hanglemezek nélkül nem tudtam volna elvégezni ezt a munkát. Köszönöm továbbá Szabó Ferencné Nádor Anna Mária (Csorba Győző Könyvtár), Saly Noémi (MKVM), Péteri Lóránt (LFZE) és Szabó István (OSZMI) hozzászólásait. E témával foglalkoztam a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem DLA posztdoktori ösztöndíjasaként; a kutatást az MTA BTK Zenetudományi Intézet „Lendület” 20–21. századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoportjának MTA posztdoktori ösztöndíjas tagjaként végeztem. Az idegen nyelvű idézeteket magam fordítottam, a magyar nyelvű idézetek esetében megtartottam a forrásban található írásmódot.



Mészáros úr fennkölt gondolatra jutott: úgy döntött, hogy az Operaház kapuját kitérte az operett előtt. Még mit nem! Micsoda nagyszerű kilátások! Ha egy operettet egy évben százszor adnának, a bevételek elérnék a maximumot. [...] Igaz, hogy első énekművészeink és filharmonikusaink walzer- és polkanívóra süllyednek! Egyik nap egy operett, másnap Beethoven *Fideliója* vagy Wagner *Mesterdalnokai*! De a bevételek magasak lesznek.¹

A cikk végén Hubay valóban az Operaház bérbeadását vagy akár bezárását javasolja:

Így nem csak a pénzünket fecsérelnék el, hanem művészeink legjobbjait is, akik most tehetségüket művésziellen és hazafiatlan célok szolgálatába állítják.²

Nem ez az első alkalom, hogy a budapesti sajtóban az operett műfajának operaházi „vendégjátéka” ellen felszólaló cikket találunk (bár úgy tűnik, hogy Hubay kirohanása nem annyira az operett műfaja, mint inkább az Operaház akkori vezetése ellen szólt).³ Az operaházi operettbemutatók sajtója bősz forrást szolgáltatna a „komolyzene–könnyűzene” ellentétpár századeleji vizsgálatához, azonban témánk szempontjából még inkább figyelemre méltó, hogy Hubay Jenő az operett műfaját nemcsak zeneszerzői, hanem előadóművészi szempontból is alacsonyabb rendűnek ítélte. Ez mindössze a „komolyzene” magaslatáról a „szórakoztató” zenére vetett lesújtó pillantás lenne? Lehetséges, azonban ahhoz, hogy ezt kijelenthessük, meg kell vizsgálnunk, hogyan játszottak operettet Budapesten a 20. század első évtizedeiben, az osztrák–magyar operett úgynevezett ezüstkorában.⁴

1 Hubay Jenő: „Der Zusammenbruch des königlichen Opernhauses”. *Pester Lloyd* (1910. december 18.).

2 Uott, 2.

3 Lásd pl.: N. N.: „Operaház”. *Budapesti Napló* (1902. május 10.).

4 Az osztrák–magyar operett „első virágzás korszakát” Lányi Viktor ífj. Johann Strauss, Karl Millöcker, Karl Ziehrer és mások működéséhez köti. E virágzás második hulláma – az osztrák–magyar operett „ezüstkora” – nagyjából 1902-ben kezdődött Lehár Ferenc *Drótostót*

Források, módszerek

A magyar vonatkozású operett-történeti kutatás napjaink egyik legaktívabban fejlődő tudományos területe. A műfaj iránt a zene- és színháztudomány mellett a történettudomány és a szociológia is érdeklődik.⁵ A zenetudományi megközelítésen belül elsősorban a zeneszerzők és műveik, a műalakok, ritkábban egyes produkciók kerülnek tárgyalásra. A művek forrásainak felkutatása és zenetudományi kontextusba való helyezése napjainkban is zajlik,⁶ az operettkutatás mégis sajnálatosan kevés figyelmet fordít az előadói gyakorlat, az interpretáció vizsgálatára. A századforduló operett-előadói stílusáról szinte egyáltalán nincsen szakirodalom, kifejezetten a magyar operettjátszással pedig csak szórványosan foglalkozott a zene- és a színháztudomány. Lexikon-szócikkekben, visszaemlékezésekben és sajtórecenziókban mindössze elejtett célzásokat találni, ezek azonban nincsenek összegyűjtve, s tudományos vizsgálatnak sem vetették alá őket. Szinte teljesen feltáratlan forráscsoportot képeznek ezeken kívül a hang- és képfelvételek, amelyek – még a századelő kezdetleges technikai lehetőségeit figyelembe véve is – elsődleges forrásai az előadóművészet kutatásának.

Az operett a korai lemezcégek repertoárján jelentős helyet foglal el, hiszen az aktuális slágerek forgalmazása mindig jó üzletnek bizonyult. A bécsi operettek részleteit – ideértve Lehár és Kálmán műveit is – Bécsben, Budapesten, de például Berlinben, Londonban, Párizsban és Hágában is rögzítették, s e felvételek

című operettjével. Ez a korszak Lányi szerint többek között Lehár, Oscar Strauss, Leo Fall és Kálmán Imre nevével fémjelvezhető, lásd Lányi Viktor: „Operett”. In: Szabolcsi Bence–Tóth Aladár(szerk.): *Zenei lexikon. A zenetörténet és zenetudomány enciklopédiája. Második kötet.* Budapest: Győző Andor, 1935, 278–279.

5 Lásd pl. Batta András: *Álom, álom, édes álom... Népszínművek, operettek a Habsburg Monarchiában.* Budapest: Corvina, 1992; Csáky Móríc (Moritz Csáky): *Az operett ideológiája és a bécsi modernség,* Orosz Magdolna, Pál Károly, Zalán Péter (ford.). Budapest: Európa, 1999; Hanák Péter: „A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye”. In: Uő: *A kert és a műhely.* Második, bővített kiadás. Budapest: Balassi, 1999, 263–275.; Heltai Gyöngyi: *Az operett metamorfózisai (1945–1956).* A „kapitalista giccs”-től a „haladó mimusjáték”-ig. Budapest: ELTE Eötvös, 2012.

6 Lásd Bozó Péter *Operett Magyarországon, 1860–1958* című forráskatalógusát a „Lendület” 20–21. századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport honlapján: http://zti.hu/mza/docs/Egyeb_publiciacioi/Operett-forraskatalogus_BozoPeter.pdf (utolsó letöltés: 2014. május 21.).

különböző kiadásait a korabeli katalógusadatok szerint egész Európában terjesztették, még hozzá a helyi bemutatókhoz képest igen rövid időn belül.⁷ Példaként érdemes megemlíteni Kálmán Imre *Der Zigeunerprimas* című operettjét, melynek ősbemutatójára 1912. október 11-én került sor a bécsi Johann Strauss Theaterben.⁸ A The Gramophone Company egyik utazó hangmérnöke, Franz Hampe ekkor éppen Prágában dolgozott.⁹ Mihelyt befejezte az ottani hangfelvételeket, egy rövid kitérével Bécsbe utazott, ahol az ősbemutató után egy bő hónappal, 1912. november 22-én állt munkába. A The Gramophone Company helyi ügynökének feladata az volt, hogy a hangmérnök megérkezéséig előkészítse a lemezfelvételt, így már Hampe első bécsi munkanapján több hangfelvétel készült a *Der Zigeunerprimas* részleteiből, amelyeket a következő napokon számos további követett, s csak ezután utazott tovább a következő felvételi helyszínre, Berlinbe.¹⁰

A magyar hanglemezpiac minden bizonnyal figyelemmel kísérte az új Kálmán-operett – és az annak részleteiből készült hanglemezek – bécsi sikerét, így még gyorsabban reagált. A művet *A cigányprimás* címmel 1913. január 24-én játszották először a Király Színházban. Öt nappal később, 1913. január 29-én már hangfelvétel készült a mű négy részletéből a The Gramophone Company magyar katalógusa számára.¹¹ Másnap, január 30-án Radics Béla cigányzenekara is lemezre rögzítette az operett részleteit. Ezek a felvételek már a cég német katalógusába kerültek, azaz elsősorban az osztrák lemezpiacra szánták őket.¹² Még különle-

7 A korabeli európai lemezpiac áttekintésekor forrásként a The Gramophone Company lemezcég tevékenységét feldolgozó CD-ROM-ot használom: Alan Kelly: *The Gramophone Company Catalogue. 1898–1954* (CD-ROM). York: szerzői magánkiadás, 2002.

8 A *Der Zigeunerprimas* azért is alkalmas az operett-hangfelvételek fontosságának illusztrálására, mert 1912-re már egész Európában elterjedt a hanglemezzörgítés: a lemezpiacon számos, egymással versenyző lemezcég kiadványaiból válogathattak a gramofontulajdonosok.

9 Alan Kelly (közr.): „The Gramophone Company Limited. His Master’s Voice Matrix Series Suffix-L, Recorded by Franz Hampe (1902–1919)”. In: Kelly, *The Gramophone Company Catalogue*.

10 A hangfelvételeken (matricaszám: 14699L–14704L és 14714L–14718L) Alexander Girardi, Gerda Walde, Josef Viktora, Grete Holm és Willi Strehl énekel zenekari kísérettel.

11 Alan Kelly (közr.): „His Master’s Voice. The Central European Catalogue (70000 to 79999) 1899 to 1929.” In: Kelly, *The Gramophone Company Catalogue*.

12 Katalógusszámuk: 3-520582–3-520586.



sebb példa Jacobi Viktor *Leányvásár* című operettje, melynek részleteiből már a bemutatót megelőzően elkészültek a felvételek.¹³

Mivel az operett előadói stílusának az éneklés mellett fontos összetevője a színpadi látvány és különösen a tánc, további fontos forráscsoportot képeznek a szerepképek, valamint a korai néma-, illetve hangosfilmek. A két világháború között készült magyar hangosfilmekben időnként feltűnnek az első világháború előtti korszak sikeres operettszínészei, például a Király Színház első két évtizedének leghíresebb előadóművészei, Fedák Sári és Király Ernő, illetve Honthy Hanna, aki 1912-ben még a Népoperában kezdte operetténekesi pályáját.¹⁴

Kézenfekvő módszer lenne a korabeli hangzó felvételeken tanulmányozható énekesi produkciók és a sajtóbeli bírálatok összevetése, erre azonban igen kevés esetben nyílik lehetőség. A századelő idevonatkozó budapesti zenekritikái – elsősorban a napilapok színházi rovataiban megjelent rövidhírek, beszámolók – ugyan igen bőséges forráscsoportot alkotnak, azonban közvetlenül az éneklésről nem sokat árulnak el. Az operett-előadások sajtórecenzióiban nem foglalkoztak olyan részletességgel az előadóművészek énekesi teljesítményével, mint az operákkal kapcsolatos cikkekben. Ennek vélhetően az is oka volt, hogy az operett-előadásban nem csak az énekhang bírt jelentőséggel. Ugyanakkor az operaházi operett-előadások – mint láthattuk, nem ritkán viharos – sajtója néhány támpontot mégis adhat az operai és az operett-énekstílus különbségeinek megállapításához.

Az operett előadói stílusa – a szakirodalom

Kevin Clarke az operett *historikus előadói gyakorlatáról* írott, 2006-ban publikált tanulmányában a század első felének hangzó dokumentumai alapján kritizálta a mai operett-előadásokat. Példáit német hangfelvételekből válogatta.¹⁵ Öt pontban foglalta össze a „korhű” operett-előadói stílus összetevőit: (1) eroti-

13 N. N.: „A Leányvásár”. *Zenekereskedelmi Közlöny* (1911. november 1.), 11.

14 L. K.: „Honthy Hanna”. In: Schöpflin Aladár (szerk.): *Színművészeti lexikon. A színjátás és drámairodalom enciklopédiája*. Budapest: Az Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, [é.n.], 264.

15 Kevin Clarke: „Aspekte der Aufführungspraxis oder: Wie klingt eine historisch informierte Spielweise der Operette?”. *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 9 (2006), 21–75.



ka, szexuális utalások; (2) művészi, gyakran ironikus távolságtartás, stilizálás; (3) nem kidolgozott, de hatásos hanganyag; (4) bravúros tánckészség; (5) ragyogó személyiség.¹⁶ Feltűnhet, hogy a felsoroltak közül csak a második és harmadik pont minősül zenei tulajdonságnak, a színészi készséggel is legfeljebb az első négy van összefüggésben, az ötödik pont pedig leginkább a személyiségre vonatkozik, s nehezen hozható kapcsolatba bármilyen praxissal.

Clarke megállapításait érdemes összevetni a 20. század első felének egyik legfontosabb színházi szakembere, Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkij leírásával, amely az 1920-as években keletkezett. A magyar nyelven 1941-ben, *Életem* címmel megjelent könyvében Sztanyiszlavszkij röviden összefoglalja, miért jó iskola az operett a kezdő színészek számára:

A könnyű műfaj erős hangot, jó dikciót, a mozdulat, mozgás és ritmus átérzését, élénkséget és őszinte vidámságot kíván. Kell hozzá előkelőség és báj, „sikk”, amely a művet ízessé teszi, mint ahogy a gyöngyöző szénsav nélkül a pezsgő is csak ízetlen folyadék. Ennek a műfajnak előnye még az is, hogy bár nagy külső technikát kíván, nem erőszakol a lélekre heves és bonyolult érzéseket, s nem támaszt olyan lélektani nehézségeket, amelyek meghaladják ifjú tehetségek képességeit.¹⁷

Sztanyiszlavszkij leírásának bizonyos részei párba állíthatók Clarke pontjaival: a mozdulat, mozgás és ritmus átérzése, ha nem is minden tekintetben, de öszszecseng a bravúros tánckészséggel. Az, hogy Sztanyiszlavszkij csak „erős”, de például nem szép vagy kiművelt hangot kíván az operett előadójától, Clarke megfogalmazásában a nem kidolgozott, de hatásos hanganyag felel meg. A báj és a sikk tekinthető az erotikus utalások rokonának, azonban a Clarke leírásában is nehezebben magyarázható személyiségi szempontot Sztanyiszlavszkij nem említi. Zenei vonatkozású megállapítást pedig még Clarke-nál is kevesebbet tesz.

¹⁶ Uott, 65.

¹⁷ Konstantin Sztanyiszlavszkij: *Életem*, Staud Géza (ford.). Budapest: Madách Színház, Új Színház Kft., 1941, 51–52.



A Budapesti Hírlap ismeretlen újságírójának egy 1903-ban, az akkor még operettszínházakon működő Szamosi Elza második operaházi vendégszereplése után elejtett megjegyzése szintén arról árulkodik, hogy az operettet jó iskolának tartották a kezdő énekes színészek számára:

[Szamosi] az operett-színházban kitűnő iskolában van. Leszokik a sablonról, az operai tradíció avult, kopott eszközeiről. Éneke nyer biztosságban, a színházi hatás ismeretében.¹⁸

Az operett tehát több szempontból is könnyebbnek minősült – ezúttal a szó „kevésbé megerőltető” értelmében –, mint az opera. A rövid számok, együttesek előadása nem veszi annyira igénybe az előadó állóképességét, mint egy operaelőadás esetében a folyamatosabb színházi jelenlét. A szerepek kevésbé komplex érzelmvilága alkalmasabb a fiatal, kezdő színészek számára, mint egy Azucena, Otello vagy akár a Wagner-hősök lelki rezdüléseinek ábrázolása. S nyilvánvaló, hogy az operett – már a műfaj jellegéből adódóan is – kevésbé merev színházi játékot igényel, mint az opera, amelynek előadói stílusa a századforduló Budapestjén igen merev és régimódi volt.¹⁹

A 19–20. század fordulóján azonban századfordulón nagy változáson ment keresztül a budapesti operettjáték. Élénkebb, mozgalmasabb, szellemesebb lett az előadások jellege és hangulata is. Az ezt megelőző korszak operett-előadói stílusáról Bános Tibor színháztörténeti szakíró így fogalmaz:

A Népszínház színházán [...] a kor színjátszói stílusa szerint az elringató és elandálító színek, többnyire mindig a tompább színek domináltak, [...] sikk volt lágyan,

18 N. N.: „(Operaház)”. *Budapesti Hírlap* (1903. november 26.).

19 Erre utalhat, hogy a külföldön operaszínházi gyakorlatot szerzett énekesek budapesti bemutatkozásakor a sajtó több alkalommal is kiemeli az énekes színészi készségeit. Lásd például Karel Burian első vendégszereplésekor: N. N.: „(Operaház)”. *Budapesti Hírlap* (1900. június 5.). Krammer Teréz Németországból való visszatérése utáni második vendégfellépéséről pedig: (l. t.) [Lándor Tivadar]: „Lohengrin”. *Pesti Napló* (1901. október 16.).



kicsit affektálva játszani, a sikert mindig a könnyed, leheletfinom 'ah'-okkal és 'oh'-okkal lehetett aratni...²⁰

Az előadói stílus változását több forrás is az angol operett térhódításának tulajdonítja, melyben közismerten igen fontos, a korábbi operetteknel fontosabb szerepe van a táncnak.²¹ Az előadókkal szemben támasztott igény megnőtt, a jó operett-előadónak már jó táncosnak is kellett lennie. Az új stílus persze nem mindenkinek nyerte el a tetszését: az 1902-ben megjelent – vagyis 1901-re érvényes – Magyar Színészeti Almanach már múltó divatként ír a „tánczos operett” kultuszáról. A rövid írás szerzője Szoyer Ilonka érdemének tudja be, hogy az operettjátás középontjában újra az éneklés, és nem annyira a tánc áll:

A mikor Szoyer Ilonka Budapestre került, virágjában volt nálunk a tánczos operett kultusza, ma már – mint minden muló divatot – kezdi unni a közönség, izlése visszavonzza az operett klasszikus forrásaihoz. [...] Mikor az eszeveszett kánkán járta, ő maga üvegtiszta hangjával, szeriózus művészetével jött közénk, a mely játszva győz a stakkatók [sic!] s a trillák nehézségein – és ime visszavezette a tévelygő izlést a művészet utjára. Nem a koreografia fontos az operettben, hanem a könnyed, grációzus énekművészet, és ebben Szoyer Ilonka igazán nagy és nevezetes.²²

Azonban már az idézett írás szerzője is felemlíti, hogy az énekesként ilyen kiváló Szoyer Ilonkát hangja operaházi szerződésre predesztinálja.²³ A táncos operett pedig végül – nem kis részben a pályáját ugyanezen években kezdő Fedák Sári rendkívül népszerű táncainak köszönhetően – mégiscsak közkedvelt maradt. Hevesi Sándor 1913-ban így ír az operett addigi történetének vázlatos áttekintésekor:

20 Bános Tibor: *Aki szelet vet... Fejezetek Fedák Sári életéből*. Budapest: Magvető, 1986, 71.

21 Lásd pl. Rátonyi Róbert: *Operett. Első kötet*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 111.

22 Dr. Incze Henrik–Hervay Frigyes (szerk.): *Magyar Színészeti Almanach. Az 1901. évről. Második évfolyam*. Budapest: Thália könyvnyomda, 1902, 38–40.

23 Uott, 40.

Betetőzte ezt a fejlődést az angol operette kontinentális vándorutja, amelynek az lett végül az eredménye, hogy az operettet nem énekelni, hanem táncolni kell, s a dolgok mai állapotára nézve nincs jellemzőbb adat, minthogy Lehár új operettejéből nem egy kuplé kelt először szárnyra, nem egy duett, nem egy ária, – hanem egy divatos tánc.²⁴

Az operett előadói stílusa – az éneklés

Egy-egy előadóművész az általa képviselt műfaj történetére, recepciójára is hatással lehet, s úgy tűnik, ez kiemelten igaz az operett esetében. Nyilvánvalóan nemcsak ebben a műfajban válhat az előadóművész alkotótársa. Az operettben azonban az előadó teremtő készsége nem csupán több teret, de nagyobb hangsúlyt is kap, mint a „komolyzene” esetében. Az operett előadói sokkal kevésbé ragaszkodnak a kottához, mint az opera- vagy hangversenyénekesek. A ritmus például egyáltalán nem kötött; a szöveg érthetősége érdekében az előadók gyakran változtatnak a leírt ritmuson.²⁵ Általánosságban elmondható, hogy – főleg lassabb tempójú számokban – a ritmus alkalmazkodik a szöveghez, azaz inkább szövegszerű az előadásmód. Ugyanakkor a gyors – főleg a tánclejtésű – szakaszokban inkább a ritmus az uralkodó, nem a szöveg. A tánc már említett fontos szerepéhez további adalék, hogy az előadók a szöveg érthetőségével szemben általában előnyben részesítik a zene tánc által megkövetelt ritmusát, s csak bizonyos helyeken – az értelmezés vagy akár egy magas hang kedvéért – változtatnak a tánc ritmusán. Ennek fényében érthető, hogy míg egy lassú keringődal ritmusa a versszakban sokszor szinte a felismerhetetlenségig eltorzul, a táncolt refrén mégis jól érzékelhető keringőlüktetésben szólal meg. Vincze Zsigmond *Limonádé ezredes* című operettjében, az „Ó nézz, ó nézz reám” refrénű keringőkettős

24 Dr. Hevesi Sándor: „Az Opera jövő hetéről”. *Pesti Napló* (1913. október 19.).

25 Hozzá kell tennünk, hogy a korabeli operettek prozódiaja rendkívül esetleges. A kottákat megfigyelve akár olyan érzésünk is támadhat, hogy az operettszerzők számára fontosabb volt a dal alapjául szolgáló tánc lejtése, mint a szöveg saját ritmusa. Lásd pl. Katinka vadászdalát Hűvös Iván *Katinka grófnő* című operettjéből, melyben a szöveg teljes egészében az indulózene ritmusának van alárendelve.

századelőn készült hangfelvételén például a versszak első felében az előadott ritmus teljesen szabad, szövegszerű, míg a refrén egyértelműen keringőlükte-tésű; az izléseesen beillesztett agogikák csak segítik a táncülkötés átérzését.²⁶

Az operett énekstílusát – különösen a női előadók esetében – alapvetően a csúszások uralják. Szabályszerű rendszeresség nélkül, a lépés nagyságától és irányától, valamint a szöveg értelmétől függetlenül bárhol alkalmazzák az énekesek. A kvartnál nagyobb lépések kitöltésére rendkívül gyakran, de előfordul, hogy még szekundtávolságú hangok között is énekelnek gyorsabb vagy szélesebb *glissandót*. Küry Klára Hervé *Lili* című operettjének „Akit imádok, egy tüzer” refrénű részletében²⁷ a szekund-, a terc- és a kvintlépést is csúszással köti össze, akár vesszővel elválasztott szavak között is (1. kotta).

Az operetténeklés feltűnő sajátossága, hogy az énekesek nagy részének hangképzése a középfekvésben közelebb áll a beszédhanghoz: csak a magas fekvésben használják az igazi énekhangot. Ezt a fajta hangképzést nevezi a fent idézett Kevin Clarke kidolgozatlan, de hatásos énekhangnak – ennél azonban talán többről van szó. A középfekvés sokszor sötétített mellhang, szinte beszédhang. A magas fekvésű hangoknál azonban nemcsak énekszerűbb, művészebb a hangképzés, de a *vibrato* is kidolgozottabb.²⁸ Ezt az énektechnikát megfigyelhetjük



1. kotta. Hervé: *Lili* – „Akit imádok, egy tüzer”, Küry Klára előadásában

(Hervé: *Lili* – „Akit imádok, egy tüzer”. Előadó: Küry Klára. Első Magyar Hanglemezgyár, 10144.)

26 Vincze Zsigmond: *Limonádé ezredes* – „Ó nézz, ó nézz reám”. Előadók: T. Harmath Ilona, Király Ernő, a Király Színház zenekara. Metafon 6744, matricaszám: 8978. A felvétel 1912 szeptemberében készült. A hanglemez lelőhelye: OSZK Zeneműtár, a Pécsi Hangtár (Marton-Bajnai) Alapítvány lemezgyűjteménye (a továbbiakban: OSZK-PHMB).

27 Első Magyar Hanglemezgyár, 10144, matricaszám:10144. Zongorán kísér Huber Miksa karnagy. A hangfelvétel 1911 őszén készült. A hanglemez lelőhelye: OSZK-PHMB.

28 Pl. Konti József: *A citerás* – Izabella belépője. Odeon ITM 5030, matricaszám: H 152. A felvétel 1905 február-márciusában készült. A hanglemez lelőhelye: OSZK-PHMB.

Fedák Sári 1937-ben készült *Mámi* című filmjének zenés részletében is, igaz, ott Fedák magyarnótát énekel.

Nemcsak énektechnikai, hanem alapvető stíluskérdés is a beszédhang tudatos használata. Hangfelvételeken jól megfigyelhető, hogy az énekesek nagyon könnyen, virtuóz módon váltanak beszédhang és énekhang között. Fedák Sári Jacobi Viktor *Tüskerózsa* című operettjének *Süvegdal* című részletében²⁹ például több alkalommal is csupán egy-egy hang erejéig vált az ének- és a beszédhang között – ez rendkívül nehéz feladat az előadóművész számára (2. kotta).

Egy a vá-ram, egy a szí - vem, egy ha-tal-mam, egy sza - vam,
mert tud-ják, hogy [...] a fér - fi, hogy - ha be-jön - ni ked - ve van.

2. kotta. Jacobi Viktor: *Tüskerózsa – Süvegdal*, Fedák Sári előadásában

(Jacobi Viktor: *Tüskerózsa – Süvegdal*. Előadó: Fedák Sári. Scala Record, 47204.)

Az operett előadói stílusa – a zenés színpad

Különösen Fedák Sári hanglemezein hallhatunk gyakran nem-zenei indulat- és érzelemkifejező szavakat, felkiáltásokat; ezek természetesen nem szerepelnek a kottában.³⁰ Az ilyen gesztusok azonban éppúgy szerves részét képezik az előadott műnek, mint egy-egy – sokszor pajzán – kikacsintás a közönség felé. Ezek ugyanakkor már a színészi játék témakörébe tartoznak, amit hanglemezfelvételen jóval kevésbé tudunk vizsgálni. Honthy Hanna operett-szerepkörben, primadonnaként látható a *Régi nyár* című filmben (zene: Fényes Szabolcs), s a film egyik

²⁹ Scala Record 47204, matricaszám: 47204. A felvétel 1907 szeptembere és decembere között készült. A hanglemez lelőhelye: OSZK-PHMB.

³⁰ Példaként Kálmán Imre *Cigányprimásának* „Haccaccaré”-részlete említhető (Columbia Doubleface Record D 6919, matricaszám: 67511). A hangfelvétel 1913 tavaszán készült. A hanglemez lelőhelye: OSZK-PHMB.

jelenetében operettszínpadon énekel.³¹ Az énekstílus még ebben az 1941-ben készült filmben is megfelel az eddigi megállapításoknak: Honthy mesterien vegyíti a beszédhangot az énekhanggal, gyakran énekel *glissandókat* a hangok között, s teljesen szabad az előadott ritmus. Színészi játéka első látásra szegényesnek tűnhet – rendkívül kevés mozgással a színpad előterében tartózkodik –, ennek ellenére jelenléte kifejezetten intenzív, mivel mindvégig megtartja a szemkontaktust a közönséggel, azaz folyamatosan kommunikál a hallgatóságával.

A színpadi szemkontaktus fontosságát Bános Tibor is kiemeli Fedák Sáriról írott életrajzában:

Azt mondta neki [ti. Rákosi Szidi az ekkor még színinövendék Fedáknak]: tanuljon meg szembenézni a közönséggel! Ezt a kívánságát azonban lehetetlen volt teljesíteni, mert többnyire csak a főszereplők hátát látta.³²

Az utolsó tagmondatból kiderül, hogy egyrészt a főszereplők is tartották a szemkontaktust a közönséggel, másrészt a második sorban állóknak-táncolóknak is ezt kellett (volna) tenniük.

Fedák Sári a *Mámi* című, 1937-ben készült filmjében egy cigányzenekarral kísért lassú–gyors magyarnóta-páros erejéig fakad dalra.³³ A jelenetben a Fedák által alakított Mámi és fia, Gazsi (Pataky Jenő) viselkedésükkel, cigányzenekaros mulatásukkal akarják elrettenteni a Gazsi számára kiszemelt menyasszonyt és annak családját. Bár nem operettet énekelnek, mégis figyelemre méltó a jelenet, hiszen nem csupán egy betétdalról, hanem diegetikus zenéről van szó: a jelenet magát a muzsikálást mutatja be. Fedák énekstílusára még 58 éves korában is jellemzőek a fent megállapított jellegzetességek. Nótaéneklés közbeni mozgása – akárcsak az előző filmben 48 éves Honthy esetében – mentes minden fölösleges mozdulattól. A gyors nóta után következő táncot látva nem mondhatjuk, hogy Fedák életkora miatt mozogta keveset, hiszen szinte fűrgébben járja a táncot,

31 Podmaniczky Félix: *Régi nyár* (film).

32 Bános, *Aki szelet vet*, 41.

33 Vaszari János: *Mámi* (film).

mint a nála 35 évvel fiatalabb Pataky Jenő. Sajnos azonban ez a tánc nem minősül operett-táncnak, s főleg nem hasonlítható Fedák nagyszerű angol táncaihoz.

Az angol operett egyre növekvő népszerűsége egészen bizonyosan összekapcsolódik Fedák Sári a korszakhoz képest különleges, új vonásokat hordozó előadói stílusával, hiszen elemi erejű debütálására éppen egy angol operett egyik szerepében került sor.³⁴ Szamosi Elzával ellentétben ő meg is maradt az operett műfajánál, s angol operettben vívta „győzelmes küzdelmét” a népszínházi primadonnaháborúban.³⁵ Bár Fedák Sári tánckészségét és előadói stílusát a kritikusok eleinte elismerték, mégis szokatlannak ítélték. Már az 1899. május 28-i vizsgaelőadása után ilyen kritikát olvashatunk:

Fedák kisasszonynak legnagyobb előnye a temperamentuma és rendkívül kecses-sége a táncban. Mind a kettő azonban olyan, hogy inkább a chanteuse-excentrique-ra, mint az operettszínpadra való. Sok szertelenségről kell majd leszoknia, aminek a pódiumon helye van, de a színpadon nem...³⁶

Sidney Jones *San-Toy* című operettjében lejtett táncát a fent említett primadonnaháború során a Küry Klára iránt elfogultabb kritikus szintén orfeumba illőnek minősítette.³⁷ Ugyanez a kritikus azonban azt is elismerte, hogy Fedák egy

34 1899. április 6. Sidney Jones: *A gésák* – Molly. Bános, *Aki szelet vet*, 47.

35 1900. október 10. Sidney Jones: *San-Toy* – Dudley. A Küry Klára és Fedák Sári közti primadonnaháborúról bővebben lásd Bános, *Aki szelet vet*, 60–121.

36 A *Budapesti Napló* az 1899. május 28-i vizsgaelőadásról írott cikkét idézi Bános, *Aki szelet vet*, 50.

37 „Másfelől Fedák Sári kisasszony [említhető], aki ma este mutatkozott be először új szerepben [San-Toy] s ebben egy új játéktípussal. (...) egy dologgal tisztába kell jönnie a kisasszonynak most a pályája legelején, hogy az operettszínpad is más, és az orfeumpódium is más. Mi Fedák kisasszonyt igazi táncseninek tartjuk. Női testben még alig láttunk ennyi ritmikát, valósággal beleolvastja testét a zene ütemeibe, s minél szilajabb ez a zene, féktelen, semminő határt nem ismerő temperamentuma annál jobban ragadja ki, messze a jó ízlés határain túl is. Nem, kisasszony, nem ez a színpadi művészet! Ne tévesztesse meg magát a tüntető tapsok által: a színpad, még az operettben is, mindig a kedély és a szív világa fog maradni, s igazi dicsőség csak arra vár, kinek a művészete ebben a kettőben, nem pedig lábszárában gyökeredzik.” Braun Sándor a *Budapesti Napló*ban megjelent cikkét idézi Bános, *Aki szelet vet*, 79.

tánczseni, aki „valósággal beleolvastja testét a zene ütemeibe.”³⁸ Egy későbbi bemutatója után „merész, érzékingerlő, komikus” jelzőkkel illették a művésznő táncát, amelyben „ügyessége és bátorsága fölülmúlhatatlan.”³⁹ Mindezt azonban nem tudjuk korabeli felvételeken tanulmányozni. Az első magyar némafilmként számon tartott *A táncz* című, 1901-es mozgófénykép-alkotáson ugyan többek között Fedák Sári is látható,⁴⁰ ám a képek nem árulnak el sokat valódi, legendás táncstudásáról. E tekintetben későbbi szerepképei sem szolgálnak több információval, legfeljebb azt igazolják, hogy a korszak énekesnőjéhez képest valószínűleg merészebb, illetve kevésbé elegáns táncokat is el mert járni. Táncstudását, illetve emiatti népszerűségét jelzi, hogy Kálmán Imre számára írt kupléjának végén a művésznő így kiált a gramofonba: „Most tessék a gramofonba kukkerozni, mert táncolok!”⁴¹

Azt, hogy a helyesen járt – vagy Kevin Clarke megfogalmazása szerint: bravúros – tánc az egyik legfontosabb összetevője volt az operett-előadói stílusnak, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy Szamosi Elza, a fent említett Lehár-operett operaházi főszereplőnője, aki pályáját maga is operett-énekesnőként kezdte, a *Hercegisasszony* betanulása során nem kevesebb, mint ötven táncleckét vett.⁴² Előadóművészi szempontból is gondosan előkészítették tehát az operaházi operett-bemutatót, amelynek főszerepeit két, az operettszínpadról szerződtetett énekes alakította: Szamosi Elza és Környei Béla.⁴³ Hubay Jenő – az Operaház iránt

38 Bános, *Aki szelet vet*, 79.

39 Keszler József írását idézi Bános, *Aki szelet vet*, 113–114.

40 Zsitkovszky Béla: *A táncz* (film).

41 Kálmán Imre: *Én vagyok a Fedák Sári szobalánya*. Scala Record No. 47207, matricaszám: 47207. A hanglemezzel leelőhelye: OSZK-PHMB.

42 (Ry.): „Szamosi Elzánál – Találkozás Lehárral”. *Az Ujság* (1910. december 18.).

43 Ezek fényében meglepő, hogy több kritikus is bírálja az Operaházat a szereposztás miatt, elsősorban is azért, hogy a két sztárénekest ilyen alacsonyrendű feladatra használják. Lásd például (m. a.) [Merkler Andor]: „(Opera)”. *Magyarország* (1910. december 21.); Gajáry István: „A hercegisasszony”. *Az Ujság* (1910. december 21.).



érett – aggodalmai azonban feleslegesnek bizonyultak. Kern Aurél a *Budapesti Hírlap*ban megjelent kritikája szerint

[...] meglátszott az előadáson a gondos előkészület. Talán nagyon is meglátszott. A hangpazarlásért, a készségért, a pedánsan kidolgozott, aláhuzott hatásokért néha szívesen elfogadtunk volna cserébe egy kis frissiséget, léhaságot, ötletet, jó kedvet, bolondos komédiástepót. De az öreg Operától ennyi elevenség is elismerésreméltó.⁴⁴

Visszaidézhető Sztanyiszlavszkij leírásának több szava: a sikk, a báj, az őszinte vidámság, a mozdulat, mozgás és ritmus átérése. Az Operaház tehát még operettszínpadról szerződttetett főszereplőkkel sem tudott megfelelni azoknak az elvárásoknak, amelyeket a korabeli operettszínpad és közönsége támasztott az előadókkal szemben. Ezek alapján valóban kijelenthető, hogy az operettnek a századelőn saját előadói stílusa volt: egyéni, műfajspecifikus előadói képességeket, hozzáállást és énekstílust igényelt.

44 (k. a.) [Kern Aurél]: „A hercegkisasszony”. *Budapesti Hírlap* (1910. december 21.).

